

ONISCIÊNCIA E CONTROLE EM

O NOME DO BISPO

Zulmira Ribeiro Tavare's skillful choice of an omniscient point of view in *O Nome do Bispo* is not only effective in creating a necessary distance between most of the characters on the one hand, and the narrator and the reader on the other, but also functions as a correlative, on the level of technique, of the oppressive atmosphere of control that dominates the novel, in which stagnant social and cultural are presented against the backdrop of a repressive political order. The omniscient focus is particularly appropriate to the portrayal of Heládio Marcondes Pompeu, the mediocre, unsympathetic and fundamentally passive protagonist, through whose actions a mordant critique of the social mores and political life of Brazil is carried out. Paradoxically, the omniscient point of view also allows the author to give a stamp of authority to the subversive character of Heládio's Uncle Oscar, who functions as an antidote to the suffocating control that pervades Tavares's narrative. Carnivalizing the values represented by Heládio, the sections dominated by Oscar delineate an alternative order, which opens up some space in an otherwise restrictive world. The

opposition between Heládio and Oscar is also marked by two contrasting sets of images. Whereas the passages centering on Heládio are dominated by images suggesting confinement, the passages centering on Oscar are dominated by images suggesting opening, search or transformation. Finally, *O Nome do Bispo* can be seen as an allegory of Brazil, in which the Pompeu family functions as a microcosm of the competing forces in contemporary Brazilian society. Nevertheless, a fundamental skepticism permeates the novel. Although Oscar can be viewed as an island of authenticity in a sea of hypocrisy, decadence and corruption, Tavares's novel, despite its omniscient point of view, remains ambiguous about the possibilities he embodies.

I

O Nome do Bispo, da paulista Zulmira Ribeiro Tavares, é, inquestionavelmente, um dos livros mais festejados da recente história literária brasileira. Publicado em 1985, mereceu imediatamente inúmeras resenhas positivas e recebeu no ano seguinte o prêmio Mercedes Benz de Literatura como a melhor obra nacional de ficção publicada entre 1983 e agosto de 1986. Utilizando-se de uma linguagem despojada e de um foco narrativo onisciente, *O Nome do Bispo* conta a história de um medíocre e apagado personagem, Heládio Marcondes Pompeu, cinqüenta anos, divorciado e solitário, descendente de uma família paulistana tradicional, mas financeiramente em declínio. Quando o romance começa, Heládio está num táxi a caminho do Hospital Santa Thereza na Higienópolis da sua infância, onde, sofrendor de uma dolorosa fissura anal, irá se submeter a uma intervenção cirúrgica. Praticamente toda a ação do livro se passa no quarto de hospital de Heládio, na véspera e nos dias que se seguem à sua operação. Através dos movimentos de sua memória e das tão inesperadas quanto indesejadas visitas do filho Felipe, da prima Lavínia, do escultor Vítorio Avancini, do amigo de infância Mauro de Castro e da empertigada senhora Dora Machado Leme, filha do paciente do quarto vizinho, a vida de Heládio é reconstruída, enquanto se recuperam os elos entre seu passado e seu presente. O livro se encerra num clima de comédia de pastelão, com Heládio levando um enorme tombo de uma desgovernada cadeira de rodas, ao tentar deixar o hospital incognitamente – a frustração final deste eterno perdedor. Apesar de um enredo banal e de personagens individualmente pouco interessantes, Zulmira Ribeiro Tavares, através de um seguro domínio da técnica narrativa, consegue construir um romance que é ao mesmo tempo um perceptivo estudo psicológico de um indivíduo, uma mordaz crítica da burguesia paulistana e um penetrante comentário sobre o Brasil contemporâneo.

II

Um dos elementos mais marcantes da técnica narrativa de *O Nome do Bispo* é o emprego do ponto de vista onisciente, a chamada “visão por trás”¹ tão rara no melhor romance contemporâneo. É importante ressaltar, contudo, que embora o livro retome uma técnica clássica do romance do século passado, as implicações ideológicas que a onisciência ali tinha são aqui abandonadas. É impossível ver no narrador de *O Nome do Bispo* aquela “confiança da burguesia triunfante na possibilidade de explicação total dos fatos psicológicos e sociais”, que, segundo Maurice-Jean Lefebvre,² caracteriza o narrador realista do século XIX, pois esses valores são claramente atacados no romance. A onisciência em *O Nome do Bispo* provém de necessidades intrínsecas do texto e representa uma deliberada escolha da autora, a qual tanto enquanto escritora contemporânea como enquanto teórica da literatura,³ é sem dúvida alguma consciente da variedade de técnicas a seu dispor. Assim, a onisciência permite acompanhar de perto os movimentos de Heládio Marcondes Pompeu e penetrar no seu universo íntimo, mantendo ao mesmo tempo uma necessária distância crítica, que elimina a possibilidade de qualquer contra-producente identificação com o protagonista. A onisciência permite ainda à narração transitar livremente entre vários planos temporais e vários personagens, indo desta forma além das percepções de Heládio, para apresentar uma visão mais larga da realidade. Não há lugar em *O Nome do Bispo* nem para narradores múltiplos nem para o narrador inconfiável, tão caros à ficção contemporânea. Ao contrário, a autoridade do narrador é inquestionavelmente estabelecida. Não surpreende, portanto, que a narração propriamente dita seja interrompida por frequentes comentários sobre os mais variados assuntos, por vezes só marginalmente relacionados com o enredo, o que dá a este romance uma feição híbrida, aliás muito ao gosto da autora, em que ficção e ensaio se misturam.⁴ Finalmente, a onisciência de *O Nome do Bispo* se insere dentro da atmosfera de controle, que permeia todo o livro. Há assim uma estreita correspondência entre a técnica e a temática. Ao nível microcósmico, o foco narrativo onisciente aparece como a maneira mais apropriada para se contar a história de um personagem cujo comportamento é dominado por um regressivo

apego à infância e por uma opressiva tradição familiar, que lhe regulam as ações, lhe tohem as possibilidades de auto-afirmação, o impedem de chegar à maturidade plena e acabam por mantê-lo como uma eterna criança (sua fissura anal indica, simbolicamente, uma fixação anal). Ao nível macrocósmico, o absolutismo da onisciência se encontra em perfeita consonância com a realidade retratada no romance, marcada por valores sociais estáticos e autoritarismo político. Dentro deste contexto, não é surpreendente que *O Nome do Bispo* seja caracterizado por um tipo de estruturação e por uma predominância de imagens que sugerem encarceramento, cerceamento e restrição.

III

Desde as primeiras páginas, até seu desfecho, o livro está marcado por uma oposição entre exterior e interior, por vezes expresso por um contraste entre luz e sombra. Embora comece e termine ao ar livre, o romance passa-se quase que inteiramente em ambientes fechados, com o lado de fora aparecendo como uma constante ameaça à ordem artificialmente estabelecida no lado de dentro. Heládio revela uma atração por interiores, por tudo aquilo que é fechado e preferivelmente escuro. É significativo, portanto, que o romance seja enquadrado por duas cenas passadas à luz do sol, em ambas as quais Heládio aparece como deslocado, estranho e ridículo:

O táxi pára no sinal com uma freada brusca e ele geme de dor, assustando o chofer. (7)

De bruços. Todo o ridículo do mundo empilhado em cima. Exibido à visitação pública. Uma coisa pública como um chafariz na praça, uma mulher pública. (179)

Até mesmo a vida sexual de Heládio é regida por esta preferência pelos lugares fechados e sombrios. O que o fascina na mulher é que o próprio órgão sexual feminino seria uma espécie de quarto escuro.

A maior parte da ação do livro se desenrola dentro de três prédios, representando três diferentes momentos na vida de Heládio. Em todos Heládio aparece como controlado por regras ou

situações que lhe pre-existem e contra as quais é impotente. O primeiro prédio é o hospital Santa Thereza, onde Heládio é um *paciente*, submetido a uma operação para corrigir um doloroso mal no que o narrador chama dos “cômodos inferiores do seu corpo” (assim, a metáfora da casa se aplica ao próprio corpo de Heládio). O segundo prédio é a antiga mansão dos seus avós, onde passa grande parte de sua meninice, submisso à rígida tradição, às inflexíveis leis domésticas e aos mal-disfarçados preconceitos raciais e sociais da família Pompeu. O terceiro é a antiga residência, convertida agora em sede do DOPS, onde Heládio é intimado a depor durante os primeiros meses de vigência do Ato Institucional Nº 5, não por ter participado de qualquer movimentação política, o que seria uma aberração na sua personalidade por natureza passiva, mas por ter-se envolvido romanticamente, com uma jovem engajada na oposição à ditadura militar, a quem se refere descuidadamente com “P. C. Meu Amor”, em cartas ingenuamente deixadas dentro de livros numa livraria esquerdista, de propriedade de um amigo comum, Mauro de Castro. É significativo que os três prédios se situam no bairro de Higienópolis, onde Heládio passou sua infância, pois a infância é um centro ao qual ele retorna freqüentemente, uma espécie de ventre materno do qual não consegue nunca libertar-se:

Diante da suave ondulação verde, tão característica, que Heládio conheceu na infância mas que só lhe chegou à consciência de chofre por intermédio de uma dor muito física e localizada, ele percebe que talvez desde há muitos anos tenha estado preso como as plantas e as árvores (ou como os bichos de outrora?), por meio de seu rabo, ao chão daquela praça que perdura intacta, fora e dentro da sua cabeça (tão para si, tão para o mundo) quando tudo à sua volta mudou. ... Ele ausculta com esse rabo-sensitivo os batimentos da infância recuada. Nunca vencida. Nunca vencida!(8)

Os três prédios se relacionam também na medida em que são concebidos como labirintos. A mansão dos Pompeu consiste em uma sequência de salas interligadas por portas, com cada sala dedicada a uma determinada função de uma vida familiar formalizada, mas intrinsecamente inerte, melhor simbolizada pela sala dos mortos, cujas paredes são cobertas de retratos dos antepassados. O

hospital é uma sucessão de corredores, “um saindo do outro, rápidos, deslizantes, vistos de forma espelhada, rebatidos para o teto” (49), que ligam uma ala nova a uma ala velha – onde, não surpreendentemente Heládio prefere se instalar – e desembocam na “perfeição fechada e a eficiência circunscrita da sala de operações” (49). O prédio do DOPS contém não só salas que se comunicam por passagens em arco, mas um conjunto de compartimentos minúsculos, baixos e vazios, usados para interrogatórios e como celas de prisão. Nesses labirintos, configura-se não só a realidade individual de Heládio – seu isolamento, seu descompasso espiritual, sua perene nostalgia pelo ventre materno – mas também uma opressiva realidade social e política.

Outro importante motivo prevalente no romance e relacionado com a temática de encarceramento e cerceamento do indivíduo é o círculo. Introduzido logo na primeira página, pela referência ao ânus de Heládio, este motivo reaparece em vários momentos e sob diferentes formas. O ânus de Heládio é marco da sua personalidade (Heládio é fechado, solitário, hipocondríaco e preso à rotina) e símbolo da crise em que se encontra:

Como Heládio está padecendo de uma fissura anal, a pequena estúpida ferida aberta, o nítido corte, tumultua e trunca, não apenas esta como todas as outras formas de acordo que até então vem ele mantendo com o mundo.(8)

Sua existência é dominada por uma monótona circularidade de projetos. Não tendo nunca completado o curso de Direito, sob o pretexto de uma mononucleose crônica, passou a vida entre negócios mal-sucedidos, “uma invalidação contínua e inacabada” (11). Preso dentro de uma existência rotineira, Heládio aparece como um desajustado, como um estranho no mundo. Nada em sua vida é realmente seu: o seu próprio nome foi emprestado ao seu ilustre tio bispo, com o qual é sempre desfavoravelmente comparado. Significativamente, sua passagem por cada um dos três prédios referidos acima é marcada por um tombo, símbolo do seu desajuste: aos quatro anos, na mansão dos Pompeu (“Em 1936 seu tio-avô, dom Heládio Marcondes Pompeu, o bispo, interpôs-se entre o lustre e o tapete da sala dos avós Pompeu e exigiu com sua poderosa voz saída de dentro da sombra: “Tirem essa criança esparramada do chão.” 179-80), ao entrar no prédio do DOPS para depor (“Heládio com a mesma desenvoltura imposta entra

resolutamente mas leva um tropeção logo na entrada.”36) e, como foi dito antes, ao deixar o hospital. Fechado é também o círculo da família Pompeu. Assim, mesmo sendo descendente de abastados imigrantes italianos em ascensão econômica (enquanto, por outro lado, os Pompeu, apesar de toda sua empáfia, se encontram numa certa decadência econômica), tia Clara, esposa de tio Oscar, é vista como não possuindo credenciais suficientemente corretas para se tornar uma verdadeira Pompeu e, por isso, é sempre referida por seu sobrenome italiano, Nardelli. Da mesma forma, os parentes pobres, desprovidos de qualquer possibilidade de ascensão social nesta sociedade de pouca mobilidade, nunca são integrados no círculo dos Pompeu.

O movimento do círculo se estende ao contexto histórico onde se desenvolve o romance. Se grande parte da vida adulta de Heládio se passa durante o regime militar instaurado em 1964 (o livro faz referências específicas ao autoritarismo da época), seus primeiros quinze anos se passam durante um outro período de arbítrio, com o qual o período mais recente tem sido repetidamente comparado,⁵ a ditadura de Getúlio Vargas. Finalmente, embora a ação presente do livro se passe em 1980, durante, portanto, a chamada *abertura*, uma discussão entre Heládio e seu amigo Mauro Castro, um ex-exilado, sobre a situação política do país, sugere que pouco mudou:

A ditadura relativa vem a ser a contrapartida exata da democracia relativa e vice-versa. Fica-se olhando, olhando o país. Aí se vê de repente a forma: a democracia relativa. Olha-se e torna a olhar e se olha sempre e aí vê-se o *fundo* como forma: a ditadura relativa. Ora se vê uma, ora se vê a outra, pois cada uma lança a *sua* contabilidade em uma conta de sentido contrário à da sua irmã gêmea.(109)

A vida pessoal de Heládio, os valores da família Pompeu e a situação política da sociedade são, portanto, círculos concêntricos. O próprio livro tem uma estrutura circular, já que, como foi dito, começa e termina com duas cenas análogas, em que o narrador caracteriza Heládio como ridículo. Na cena inicial do livro, uma freada brusca do táxi que o está conduzindo ao hospital faz com que ele gema de dor. O narrador adiciona que Heládio “sofre de um mal ridículo, uma pequena infâmia que se desenvolveu

sorratamente à margem de sua consciência, nos cômodos inferiores do seu corpo” (7). Na cena final, a infâmia de que sofre é o inesperado tombo, que o deixa estatelado no chão. O narrador comenta que Heládio “está morrendo de ridículo” (180).

IV

Entre todos os membros da família Pompeu o que mais atrai Heládio é seu tio Oscar, com o qual tem uma curiosa afinidade. Isto é, em princípio, surpreendente, porque Heládio e tio Oscar são como o avesso um do outro. “O que tem a ver Heládio com o tio Oscar?” (136), pergunta o narrador. A resposta a esta pergunta é fundamental para a leitura do romance, porque através de Tio Oscar a atmosfera de controle, associada com Heládio, é temporariamente rompida. Oscar introduz no romance um elemento de caos, que coloca em questão a ordem estabelecida:

Seu conhecimento do mundo não caminha para alguma disciplina conquistada; pactua com a erudição como agitado comparsa comediante, as veiazinhas vermelhas dos olhos à flor da pele repetem impressos em minúscula os diferentes mapas de suas explorações desordenadas, o emaranhado cheio de agitação das suas procuras, olhos afoitos que como os de Heládio menino enchem-se de lágrimas mas porque fulminados pela claridade cegante do mundo, da sala. (25)

Dois momentos no romance resumem bem o papel subversivo e questionador de tio Oscar: uma sessão de mágica, que tem lugar na mansão dos Pompeu, quando Heládio conta dez anos e Oscar cinquenta (idade que, não por acaso, é a mesma que tem Heládio quando entra no hospital para ser operado) e sua fascinação com uma luneta no final da sua vida.

Na noite de mágica, que tem lugar quando o bispo Dom Heládio, símbolo máximo da rigidez dos Pompeu, se encontra em Roma para uma audiência com o papa Pio XII, tudo na casa é invertido: “Hoje os papéis estão trocados. O lustre da sala principal será apagado e a sala dos retratos intensamente iluminada afastará seus reposteiros” (20). A metamorfose atinge até mesmo vovó Maroquinhas, cujo “temperamento carnavalesco”, embora

“reprimido na mocidade e ganhando alguns poucos direitos no fim de sua existência”, nesta noite especial “manifesta-se como verdade em uma velhice de fato” (25). Durante a sessão de mágica, a vida programada dos Pompeu é substituída pelo inesperado.⁶ Mas o que é mais importante, através de sua mágica, tio Oscar cria um momento de carnavalização,⁷ contrapondo à rigidez da família uma realidade mais solta, mais livre, que rompe a repetitividade do cotidiano, induz novas percepções e desvenda novos mundos. Como o narrador sugere, é como se, subitamente, a mansão abrisse suas portas para aceitar o que está do lado de fora:

São Paulo e por extensão o mundo penetram insidiosamente pela sacada, vindos de fora; uma população estranha, anônima, habita as duas pequenas salas pegadas à principal; escoam para dentro das duas salas, num fluxo regular, contínuo, os desconhecidos participantes do mundo de tio Oscar: homeopatas, fotógrafos, cinegrafistas, atrizes, espíritas e finalmente mágicos mas todos vestidos na figura de uma silenciosa mulher branca, sem volume, assexuada, figuras trêmulas como projeções luminosas, vêm de fora, acumulam-se umas sobre as outras e por pressão, como um vasto universo aquoso e indiferenciado, rompem a intimidade dos Pompeu e invadirão dali a minutos a sala principal. (28)

É significativo que é exatamente nesta noite que Heládio descobre no rosto superficialmente “inglês” de tio Oscar traços negróides reveladores de uma história racial que a família, querendo apresentar-se como branca e européia, tenta em vão esconder:

A extrema acuidade e concentração de Heládio nessa noite permite a ela ver o segundo rosto de tio Oscar por detrás do rosto inglês. O rosto inglês solta-se como uma máscara e mostra o outro, o rosto negro. Este rosto negro, interior, sempre esteve escondido por trás do rosto da superfície, mas sempre o marcou aqui e ali em uma modelagem discreta todavia firme e bastante perceptível: o crespo do cabelo, a conformação das narinas. Tio Oscar é um mulato loiro! (32-33)

Exposta a “etnia fantasiosa que fazia [os Pompeu] tão orgulhosos” (33), reescreve-se a verdadeira história da família:

Mas hoje Heládio vê tio Oscar e vendo, os vê, a todos. O rosto inglês solta-se e deixa a descoberto uma passagem para velhas lembranças quase esquecidas; e na pista deste novo rosto mulato que se abre para outras paisagens, ele enxerga: fundos de quintal modestos, casas porta e janela, uma parentela pobre, freqüentada às vezes nas sobras dos domingos... (33-34)

Assim, em oposição aos motivos da casa e do círculo, baseados numa rígida demarcação horizontal de limites e numa mútua exclusão de opostos (isto é, uma nítida separação entre o que está dentro e o que está fora, entre o que é incluído e o que é excluído), introduz-se, inicialmente através de tio Oscar, um terceiro motivo, baseado, ao contrário, na incorporação vertical e no interrelacionamento de elementos diversos e até possivelmente opostos. Este motivo, que serve de corretivo à visão estática do mundo representada pelos Pompeu em geral e por Heládio em particular, remonta a uma concepção da realidade como um sistema de camadas sobrepostas:

Assim como se observa em geologia, no estudo da litosfera, assim no corpo humano a série de camadas de um mesmo tecido ou de tecidos diferentes resulta sempre numa construção sobreposta. Mesmo numa víscera tubular ou cavitária, em qualquer órgão, sempre se chega a uma construção desse tipo. E no sistema tegumentar o tegumento comum (pele, pêlos, penas, escamas) limita o corpo dos vertebrados no meio ambiente: um peixe, uma ave, um homem, destacam-se de um fundo igual, ganham e afirmam com o tegumento sua identidade. Assim Heládio, no quarto 203, observado em suas condições pretéritas de formação e também na sua paleografia: na história de sua escrita, de uma escrita antiga, lida sempre mais fundo, entranhada na carne, nas vísceras, textos de datação e decifração duvidosa. (47-48)

Bastante diferente dos dois primeiros motivos, inspirados na espacialidade e atemporalidade da geometria, esse terceiro motivo, inspirado na geologia e na biologia, reintroduz a temporalidade,

através das noções de transformação e evolução. Informando a própria concepção da memória, revela assim como essencialmente inautêntica a estática visão do mundo de Heládio:

Um outro passado, de dentro deste passado que se apresenta como presente, inflar feito vela hasteada vedando completamente o que veio depois (essa mesma sessão de mágicas) como se fosse o seu tempo anterior. (31)

A relação entre este motivo e a inautenticidade dos Pompeu se manifesta mais claramente no tratamento conferido aos mortos. Obcecada com a preservação do passado, a família Pompeu não só mantinha uma sala de retratos dedicada aos antepassados, mas possuía um jazigo perpétuo no Cemitério da Consolação, para que, mesmo depois de mortos, os Pompeu permanecessem juntos. O jazigo da Consolação seria uma espécie de extensão da mansão de Higienópolis. Esta concepção estática é, contudo, negada pelo fato de que o próprio jazigo está sujeito a um contínuo processo de transformação. Com efeito, à medida que o tempo passa, os restos mortais dos Pompeu mudam sucessivamente de recipiente e, conseqüentemente, de camada, passando do caixão, ao gavetão, à gaveta, à gavetinha. O próprio escultor Vitério Avancini, construtor do jazigo e ele mesmo defensor de uma concepção estática da arte e da vida, reclama que, com o tempo, o mármore dos túmulos se deteriora e precisa ser substituído:

Os túmulos têm que ser refeitos, restaurados sempre ou construídos de novo se quisermos guardar intacta a memória dos nossos mortos. Um mármore permanece sem alteração aproximadamente de cinquenta a cem anos. Uma duração humana pode-se dizer.(91)

Além da sessão de mágica, outro momento importante na determinação do papel subversivo de Oscar é o episódio relacionado com uma luneta, com que seus filhos o presenteiam. Oscar passa grande parte dos últimos meses de sua vida na janela do seu apartamento de décimo andar, olhando através da luneta. Considerando que Oscar sempre foi um homem de variados interesses, esta atração tardia pela astronomia não surpreende. O que surpreende é que a luneta está dirigida não só para o céu, mas também para a terra. Como o narrador diz, Oscar rompe assim a linha divisória entre o céu e a terra, transformando as casas, luzes e

peças em astros e estrelas. É nesta época que seu interesse se fixa numa vizinha, “uma mulherzinha estranha, peitos enormes, gorducha, sempre de branco” (132), que é referida primeiro por seu enfermeiro e depois pela família como a “anã branca.” Tal interesse é visto pela família como um ultraje, um triste sinal de decadência de Oscar. Depois da morte de Oscar – morte “suja,” contrastada pela família com a “belíssima” morte do tio-bispo (133) – Heládio descobre, relendo alguns dos escritos do tio, que “anã branca” era um termo usado pelos astrônomos Ejnar Hertzsprung e Henry Norris Russell para indicar estrelas de baixa luminosidade, mas de alta temperatura. A ambigüidade instaurada por este evento é significativa do papel desordenador de Oscar. Assim como é impossível precisar até que ponto Oscar era branco ou negro, não é possível determinar com precisão se a expressão “anã branca” se referia a uma estrela, à mulher da casa vizinha, ou, se Oscar tinha misturado as duas. Surpreendentemente, o narrador, abandonando a onisciência, se recusa a oferecer qualquer resposta definitiva, preservando, ao contrário, a dúvida de Heládio e o mistério em relação a Oscar:

Entre a mulherinha repulsiva que fora o ponto de atenção de toda a família, dos filhos, do enfermeiro, o fulcro de onde supostamente se irradiava a qualidade letal da imaginação enferma do velho, e o diagrama de Ejnar Hertzsprung [sic] e Henry N. Russell, ficava verdadeiramente o espaço desconhecido da real personalidade de tio Oscar, não apenas a dos últimos anos de vida. (136)

Abre-se, assim, dentro do absoluto controle do narrador onisciente, um espaço de incerteza, que introduz, pela primeira vez, uma possibilidade de escolha entre alternativas:

A verdade é que todas as coisas têm mesmo duas versões, duas anãs brancas, ou mais de duas, ou..., que bobagem, ou, ou, muito mais versões, ou, uma constelação, o céu, ahhh... (137)

Oscar marca aquele inevitável momento no qual, segundo Mikhail Bakhtin, as forças centrípetas, tendendo à centralização e à unificação, e as forças centrífugas, tendendo à descentralização e à desunificação, se entrecruzam.⁸ Embora criado pelo narrador onisciente, Oscar, através de um processo de carnavalização,

introduz uma outra voz dentro do romance, que contesta a circularidade, propõe uma maneira alternativa de ver o mundo e nega que qualquer forma de controle absoluto possa ser exercido para sempre. Assim, através de Oscar, são desconstruídas as noções dominantes de onisciência e controle.

V

Lido literalmente *O Nome do Bispo* é a história de um indivíduo cuja existência é marcada por uma inautêntica rotina, e uma crônica penetrante e por vezes sarcástica da vacuidade da pretensiosa burguesia paulistana. Todavia, este nível literal é apenas uma camada superficial que, como o rosto inglês de tio Oscar escondendo a mistura racial, mascara outros níveis de significação. Seguindo a própria sugestão do narrador no episódio da “anã branca”, pode-se fazer uma leitura alternativa de *O Nome do Bispo* como uma alegoria sobre o Brasil dos últimos cinquenta anos.

Tal leitura é justificada, inicialmente, pelo uso de uma linguagem que liga frequentemente o destino dos Pompeu com o destino do Brasil, como, por exemplo: “De que Brasil tio Oscar veio e a que Brasil chega nessa noite de mágicas?” (25); ou “O Brasil é uma grande família” (67). Significativamente, esta última frase está inserida numa sequência que narra um episódio envolvendo os parentes pobres dos Pompeu e que tem como assunto a diferença de classes e a exploração dos socialmente mais fracos pelos socialmente mais fortes. Há, também, uma clara preocupação no livro com a composição racial não só da família Pompeu, como do Brasil em geral, retomando-se assim um elemento que, desde o romantismo, é essencial à definição da identidade nacional. Por exemplo, o Instituto São Bento, onde estudaram Heládio e Mauro, é descrito como o “marco zero da geografia de São Paulo” (102), o ponto de encontro dos vários grupos étnicos que compõem São Paulo, isto é os “paulistas verdadeiros” e os “outros”. A preocupação dos Pompeu em estabelecer sua identidade como brancos, apesar da presença de um óbvio elemento negro, evoca o projeto de “embranquecimento” do Brasil, ocorrido a partir do final do século XIX. Muitas das datas são também

bastante significativas. Heládio nasce em 1930, ano em que se extingue a Velha República, e tem sua crise de saúde e conseqüente operação em 1980, ano em que o regime militar, estabelecido em 1964, se aproxima do fim. Entre as duas datas, inicia-se e completa-se a transformação do Brasil de atrasado país agrícola numa moderna nação industrial. Mas como a instabilidade política e econômica tem demonstrado, a modernização do Brasil foi apenas superficial. Como acontece com Heládio, que está preso a um passado sem sentido, o Brasil não conseguiu se libertar dos antigos hábitos e dos velhos preconceitos que impedem que ocorra um autêntico e completo desenvolvimento. O livro é bastante crítico da chamada modernização. Afinal de contas, a que leva a modernização? Como vimos, mesmo em 1980 os Pompeu, em geral, continuam presos a uma retrógrada visão do mundo. Até o jovem filho de Heládio, Felipe, representa antes um retrocesso do que um progresso. Felipe é descrito pelo narrador como “um conjunto mal-acabado... um tanto tosco” (72) e está mais preocupado em se definir como um dos herdeiros da tradição dos Pompeu, “numa apropriação indébita e vergonhosa do passado familiar” (75). Como Heládio pergunta a si próprio, “O Brasil então para Felipe se reduz a uma catalogação do passado familiar para ser leiloado no devido tempo, com as devidas informações?” (75). Apesar da idade, o alienado Felipe não tem nenhuma conexão com o futuro:

Heládio nunca pôde enxergar o futuro pelos olhos do filho; o filho olha adiante mas sua cabeça pesada, compacta, sua nuca, estão ali, interceptam a linha do horizonte como um tapume. Heládio olha para o filho de costas, saindo e, como tantas vezes olhando para o filho, *nada vê*. (77-78)

Mesmo os personagens que se adaptam, que “se modernizam”, nada contribuem de autenticamente novo, pois sua modernização é geralmente cosmética. Transformam-se as aparências, mas a realidade mais profunda permanece inalterada. Assim a prima Lavínia, que insiste para Heládio que as coisas estão sempre mudando, apenas trocou “as casas de chá da mocidade” pelos motéis de “camas redondas espelhadas” (79), permanecendo arraigada às antigas prerrogativas: “Os Pompeu lhe permitem que ela desenvolva todos os movimentos florais de que é capaz nas

esplendorosas camas, sem se sentir, nem por um momento, uma 'perdida' ” (80). O enorme e generalizado conformismo atinge até mesmo Mauro de Castro, o antigo revolucionário, e ainda agora proprietário de uma livraria com o nome “alternativo” de “Mochila”, que já fala, contudo, na “esquerda dorminhoca” (113) e se prepara para lançar sua candidatura a deputado, completando sua inserção no sistema que antes havia combatido. Finalmente, a apatia crônica dos personagens, particularmente de Heládio, espelha a indecisão e a atual falta de rumo do povo brasileiro, que, como o protagonista, seria herdeiro de um passado sobre o qual teve pouca ou nenhuma influência e vítima de um presente sobre o qual tem ainda pouco ou nenhum controle. Nesse contexto, é significativo que Oscar seja caracterizado por dois elementos tradicionalmente considerados como intrinsecamente brasileiros – a miscigenação e a tendência à inclusão, marca registrada do sincretismo cultural brasileiro – porque Oscar representa, com sua rebeldia, uma alternativa à passividade e o reencontro com uma provisoriamente perdida mas recuperável autenticidade. E é ainda mais significativo que Tio Oscar morre em 1965: “O ano que sucedeu ao golpe militar de 1964 foi portanto o último da vida de tio Oscar” (124). Sua morte parece marcar o ocaso de uma era mais brilhante, lembrada aqui com inequívoca nostalgia.

Publicado em 1985, ano em que se inicia a “Nova República”, *O Nome do Bispo* é um dos produtos tardios da chamada “abertura” do início da década de oitenta. Como muitos dos livros da época, o romance de Zulmira Ribeiro Tavares procura reconstruir o passado recente do Brasil e revela uma preocupação com os problemas nacionais. Mas *O Nome do Bispo* vai mais além do que apenas se debruçar sobre o passado e retratar o presente, pois ousa lançar também um olhar sobre o futuro: “As coisas voltam mas são outras. Exatamente em 1986, o cometa de Halley será novamente visível. Se o sobrinho-neto do bispo que lhe leva o nome estiver vivo (o que é mais que provável pelos cuidados que diariamente toma com a sua pessoa), deve então se mostrar muito atento: prestar muita atenção quando erguer a cabeça para o céu e olhar o cometa” (180). Por um breve momento, parece que Heládio aprendeu a lição de Oscar: “Cada vez simpatiza mais com esse tio” (180). Todavia, o final do livro restaura a circularidade: “As suas partes e as suas vergonhas. Como se parecem com a sua vida inteira” (180). Como estas passagens sugerem, *O Nome do*

Bispo, embora convidando-nos a olhar sobre o futuro, é extremamente ambíguo sobre ele. Será possível reviver a criatividade rebelde de Oscar ou será que o futuro pertence para sempre aos anônimos e apáticos Heládios?

Notas

¹ Refiro-me ao que Jean Pouillon chama, em seu clássico estudo *Temps et roman*, de "vision par derrière."

² "La vision 'par-derrière,' elle, traduirait la confiance de la bourgeoisie triomphante en la possibilité d'une explication totale des faits psychologiques et sociaux." Maurice-Jean Lefebvre, *Structure du discours de la poésie et du récit*, p. 126.

³ O melhor exemplo desse duplo interesse de Zulmira Ribeiro Tavares pela criação literária e pela crítica/estética é o seu livro, *Termos de Comparação*, uma combinação de ficção, poesia e crítica.

⁴ Esta feição híbrida de *O Nome do Bispo* é apontada por Flora Sussekind em "Mais virão, verás," *Leia*, 95 (setembro de 1986), p. 18. Sussekind vê esta mistura de ficção e ensaio como um dos traços característicos do romance brasileiro contemporâneo, observando que está também presente em *Stella Manhattan* e *Em Liberdade* de Silviano Santiago.

⁵ O mais conhecido uso literário da analogia entre o período de Vargas e o regime militar de 1964 é a peça *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque de Holanda.

⁶ É interessante notar que uma das leituras favoritas de Heládio é o conto "O Inesperado" do ficcionista norte-americano Jack London, que trata de transformações radicais no comportamento dos protagonistas quando estes são submetidos a uma inesperada situação de crise. Entretanto, ao contrário dos protagonistas de conto de Jack London, Heládio só pode experimentar o inesperado vicariamente. Aliás, de uma forma bastante significativa, Heládio concentra seu interesse no início do conto, onde é descrita a vida rotineira da personagem Edith Whittlesey na Inglaterra, antes de emigrar para os Estados Unidos.

⁷ O conceito de carnavalização desenvolvido por Mikhail Bakhtin, especialmente em *Problemas da Obra de Dostoiévski*, como profanação do sagrado e contestação do oficial pode ser aplicado aqui. É também aplicável o tratamento específico da questão da carnavalização na cultura brasileira, feito por Roberto da Matta em *Carnavais, Malandros e Heróis*.

⁸ "Alongside the centripetal forces, the centrifugal forces of language carry on their uninterrupted work; alongside verbal-ideological centralization and unification, the uninterrupted process of decentralization and disunification go forward." Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trad. de Caryl Emerson e Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981, p. 272).

Trabalhos Citados

Bakhtin, Michael. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Pouillon, Jean. *Temps et Roman*. Paris: Gallimar, 1946.
- Lefebvre, Maurice-Jean. *Structure du discours de la poésie et du récit*. Nauchâtel: Baccconnière, 1971.
- London, Jack. "The Unexpected." *Love of Life and Other Stories*. 1907. New York: MacMillan, 1911. 125-165.
- Matta, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio: Zahar, 1978.
- Sussekkind, Flora. "Mais virão, verás." *Leia*, 95 (Setembro de 1986). 18.
- Tavares, Zulmira Ribeiro. *O Nome do Bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . *Termos de Comparação*. São Paulo: Perspectiva, 1974.